

書評 吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究』 トランスナショナル・アーカイヴを想像する

著者	朴 昭?
雑誌名	美術研究
号	400
ページ	63-66
発行年	2010-03-26
URL	http://id.nii.ac.jp/1440/00006191/



書評

吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究』

——トランスナショナル・アーカイヴを想像する——

朴 昭 炫

一

依然として美術史は国境から逃れがたい。美術史を専門とするというときには、「日本」美術史、「中国」美術史、「韓国」美術史のように、国境によって切り取られる物理的な限界領域を前提とすることが一般的である。否、現在われわれが上位の概念として考える美術史という領域さえ、西洋の特定の国々から発現したことを思い出すと、国境を前提とする美術史が美術史一般に先立つといっても無理はないだろう。国境を越える美術留学生たちの経験も、実は国境を前提としてはじめて成立する。しかし、だからこそ、彼らの越境、すなわち「トランス」の実践は、長い間美術史のなかで捉えられずにきたように思われる。越境は、国境を前提とすると同時に、国境を不問に付すからである。

留学生は、国境内に定住する人ではなく、国境を横断して移動する人であり、吉田千鶴子氏の『近代東アジア美術留学生の研究——東京美術学校留学生史料——』は、そういう移動の記録である。だから、この本は、普通一国中心の美術史を成り立たせる縦軸の物語に収斂されずに、むしろそれを横切るような断片たちの集積となっている。ホミ・ババがイギリス議会における「追加質問」について指摘したように、既存の美術史内に含まれない、ただそれに付け加えられるようなかたちではじめて浮かび上がる留学生たちの歴史は、美術史の前提や文法を逸脱し攪乱するものである。だとすれば、この本につけられた「史料」という副題は、未完の、材料としての使い方を提案すること以上の意味を持つようになる。そもそも縦軸の物語として

完成できない、だから材料のかたちとして離合集散する「史料」は、美術史という縦軸の物語がさまざまなレヴェルにおける排除・抑圧・統御によって成立したことを露呈する、一種のカウンター・ヒストリのように読み取られるのである。

吉田氏も指摘しているように、東アジアという特殊な地域においては日本の帝国主義的侵略が大きな影を落としており、それが戦後東アジアにおけるナショナル・ヒストリの成立を促し、一国中心の美術史に確固たる存在意義を与えてきたと言える。ゆえに、東アジアにおける美術留学生の移動は、ある程度日本の帝国主義的侵略という暴力的な「トランス」の経験を喚起させる、一種の歴史的トラウマとして記憶の彼方に放置されてきたのかもしれない。したがって、日本美術史、中国美術史、韓国美術史などと、東アジアにおける美術留学生たちの移動の歴史の間には、当然ながら美術史という学知のあり方をめぐる緊張が横たわっている。この緊張をありのままに伝えてくれる方法として、縦軸の物語に編入されていない「史料」という形式の意味は大きいと思われる。

要するに、留学生たちの移動に関する「史料」は、国境を横断する「トランス」の痕跡である。さらに、この「トランス」の痕跡は、ナショナル・ヒストリに付け加えられる「史料」という書き方によってしか掴みようがないかもしれない。だから、この本は、トランスナショナルな移動の記録を集めたという意味で、なお、さらにそれによってナショナル・ヒストリそのものの起源やあり方を問い直す、境界あるいは移動の観点、言ってみれば「トランス」の観点を促すという意味で、非常に興味深いテキストである。私がこの本から「トランスナショナル・アーカイヴ」というものを想像する理由もまさにここにある。アーカイヴは単なるナショナル・ヒストリのための記録保管所にとどまらない。アーカイヴというあり方じたいがナショナル・ヒストリに緊張をもたらす、トランスナショナルな実践として機能し得るということ、これが「トランスナショナル・アーカイヴ」へ想像をめぐらす理由である。

実際、本書は吉田氏が自ら集めた史料だけでなく、東アジアにおける美術留学生に関するさまざまな先行研究をも踏まえたものである。しかし、吉田氏の執拗かつ誠実な研究はそれらの先行研究を参考にしながらも、まだ新しい完結した物語とし

ての歴史を提示してはいない。この本は、むしろそれらの先行研究さえ自分なりの史料の分類項目に従って解体し配置している。この本の構造じたいが既存の美術史のような縦軸の物語を試みなかったように見えるのである。換言すれば、この本は、アーカイヴの形式を意図して書かれたものであり、それがゆえに、美術史という本体を抜きにした「追加質問」だけの体裁を取っている。したがって、「史料」の体裁は、「トランス」の観点に相応すると言えるだろうし、いつでも書き加えられることを待っているこのテキストにとって、未完の形式は直すべき欠陥ではなく、移動の記録に最もふさわしいものになっている。

このようなラディカルな立場は、膨大に収集された文献史料の内容からも読み取れるが、「本書では便宜上「中国」「朝鮮」「台湾」の語を使用しているが、厳密に言えばそれらは地域名である」という吉田氏の発言にもよくあらわれる。「中国」「朝鮮」「台湾」は単なる「便宜上の地域名」であって、現在の国境に相応するナショナル・アイデンティティと直接結び付けられない。しかも、今や存在もしない満州国の美術留学生や、アメリカ、インド、イギリス、シヤムなど、現在通用される東アジアという地域範疇の出身でない人々も一緒につづられており、東アジアという地域固有のアイデンティティを主張することもない。したがって、本書の美術留学生へのアプローチは縦軸に沿ったナショナル・ヒストリを問う緊張感を持ちつづけると言えるが、だからといって、「中国」「朝鮮」「台湾」などの「便宜上の地域名」が実際に持っていたはずの歴史的拘束力を無視したり看過したりすることはしない。

一一

ならば、本書にとって「東アジア」という地域範疇は何か。「東アジア」は「中国」「朝鮮」「台湾」を「便宜上の地域名」へと相対化した上で導き出された代案的概念なのだろうか。

本書が東京美術学校をはじめ多様な美術制度を中心に「史料」をまとめあげたことから推察できるように、美術史における「東アジア」は日本の近代的美術制度によって強制力を持つ地域範疇となる。つまり、日本は北澤憲昭氏の言う「美術Ⅱ制度」が「受容」される場所にとどまらずに、「供給」ないし「発信」が行われる場所であり、

この「供給」や「発信」が行き渡る地域範疇として「東アジア」が浮かび上がると言えよう。というのも、日本への美術留学は、日本の帝国主義的拡張と共に実施された官展などの制度によって誘発されたところが多く、そういう制度に携わる日本の美術家たちの移動や移住が盛んだったからである。しかも、以下の藤島武二の発言のように、彼らの移動は日本の国家政策と不可分に結びついていた。

朝鮮は古代の歴史に徴しても、いつも印度、支那の文化の影響を受けつつ、朝鮮人独特の技能を発揮して居ます。人種の上から見ても、決して劣等人種ではない、若し誘導啓発の道さへ宜しきを得たならば、朝鮮芸術の復興と云ふことも、決して架空の望ではあるまいと思ふ。斯の如く朝鮮人は芸術的才能を有つた人種であるから、政策としても、法律思想などを鼓吹する代りに、芸術的趣味を奨励することは、最も当を得たものであらうと思ひます。(七〇頁から引用。初出は藤島武二「朝鮮観光所感」『美術新報』第一三巻第五号、大正三年三月)

多くの美術留学生たちを指導した藤島は、「芸術的趣味を奨励すること」を国家政策のレヴェルで考慮したが、これは単なる個人的な見解ではなく、当時美術留学の歴史的條件を拘束した一般的特徴とみなすことができるだろう。朝鮮総督府主催の朝鮮美術展覧会(以下、鮮展と略す)はまさにそういう政策的関心から設けられたものであり、この点に関しては、吉田氏も当時の生々しい史料や多くの先行研究を踏まえて鮮展が「文化統治」の一環であったことを指摘している。注目すべきところは、鮮展の審査委員としては主として東京美術学校に教職を持つ美術家たちが派遣されたが、植民地支配時代に朝鮮には東京美術学校に相応する美術学校が設立されなかったため、美術志望の青年たちは日本への美術留学を選んだということである。したがって、日本への美術留学は、当時の制度的構造あるいは制約によって予定されたものであり、「東アジア」という地域範疇はそういう予定された移動の産物であったと理解できる。この本の巻末には「東アジア」美術留学生たちが東京美術学校の卒業作品として提出した自画像がそろっているが、これらの自画像は日本の近代的美術制度によって構築された「東アジア」の表情そのものである。

こうして考えると、一国史の枠組みを横切るトランスナショナルな移動は、芸術家の自由に帰属するものではない。もちろん美術留学生たちが国境なき美術共和国を夢見たこともあっただろうが、彼らの「トランス」が近代国家の成立と国家間の激しい生存競争の狭間で行われたことは、国家という形式によって芸術が成形されざるを得なかった現実を示唆する。ゆえに、彼らの移動は、「東アジア」における美術のあり方や意味への再考を促す。国境を越えながらも、国境に拘束されるという緊張が「東アジア」における美術留学の条件だったからである。おそらく、それは国境内に定住する人の目やものさし、特に縦軸の美術史という枠組みによって計ることができない。そして、このように美術史という縦軸の物語に判断留保を要求し、自明なものとして受け継がれてきた美術史の概念たちを宙吊りにする点こそ、彼らの移動あるいは「トランス」の経験が持つ大きな意味であると言える。

三

最後に、上に述べた「東アジア」概念の「戦後」はどうであったのか、という問いが必要になると考えられる。おそらく吉田氏は、美術留学生たちの「その後」をも含めた膨大な人名史料によって、「戦後」あるいは「近代」以降を示そうとしたかのように思われる。しかし、この史料は一律に解説しがない。なぜならば、今まで知られたように、留学後帰国して本国の美術界をリードする美術家になった人々もいるが、すべての留学生たちがそういう人生を送ったわけではないからである。吉田氏の調査による限りでは、「その後」が不明な留学生たちが多数を占めており、美術史のなかで記録されたことのない無名の人々もまた多い。この不完全さや不明さ、あるいは記録の不在や欠如は、美術史にいつも付きまとうことであり、テクストとしての美術史は、文章の構造や論理によってそういう欠落を縫合してきたと言える。

ところで、吉田氏の人別のアーカイヴにおいて留学生たちの「その後」が確認できる場合には、留学生たちの「トランス」が「帰国」に帰結されることが多い。これは、この本がそれまでの視点を変えて個々人の年代記、つまり縦軸の物語になり得る材料の配列を試みた結果であると同時に、日本の戦時期の延長と言うべき「戦後」が、サンフランシスコ講和条約が締結される一九五一年までは物および人の越

境が不可能な、ほぼ密室のような空間であったからであろう。そして、このような密室の「戦後」を挟んで、「戦後」に再び美術家たちの移動が行われるが、この際の移動は、以前とはまったく異なる様相を呈するのである。当たり前のように、それに従って「東アジア」という地域範疇の意味合いも変わるし、美術留学の主体や行き先も大きく変わる。「東アジア」美術における「近代」と「近代」以降は、このような変化によって、より正確に言えば、「近代」の移動をもたらしした制度的基盤が大きく再編されることによって大別されるところも少なくないと言える。

吉田氏的美術留学生研究が「トランス」の観点から「近代」「東アジア」美術のあり方を見直すことによって、美術史研究におけるトランスナショナルな想像力を促したことは大きな成果と評価すべきであろう。また、アーカイヴの戦略を駆使することによって、一国中心の縦軸の美術史を問いに付し、美術史というテクストを、完結した閉じられたものではなく、その限界を呈しつつ常に書き直されたり書き加えられたりしなければならぬものとして描き出したことは、これからの美術史研究に示唆するところが大きいと考えられる。

だが、そのトランスナショナル・アーカイヴの効力をより大きくするためには、「近代」以降を併せて考えなければならないだろう。なぜかという点、「近代」という時代区分に安住することは、否応もなくトランスナショナルな移動を縦軸の美術史のなかに回収する。つまり、「トランス」が「帰国」に終わる円環を描くのである。その結果、美術留学生たちの移動は、単に縦軸の美術史を補足する史料のレヴェルから脱しがたくなる。実際、「東アジア」における国境線は、第二次世界大戦以降「戦後」になって整理されたものであり、この「戦後」に確立された国境線に従って、一国中心の縦軸の美術史が整備されたわけだから、「近代」という時代区分には、この「戦後」のナショナルな観点が潜んでいるのである。したがって、私は、「近代」と「近代」以降を一緒に視野に入れて、留学だけでなく多様な移動の軌跡をたどってみる「トランスナショナル・アーカイヴ」へと輪を広げていくことを想像する。

吉田氏の『近代東アジア美術留学生の研究―東京美術学校留学生史料―』は、そういう想像を実現するために、今われわれに与えられた一つの入り口として大きな意味を持つ。

* 吉田千鶴子『近代東アジア美術留学生の研究―東京美術学校留学生史料―』ゆまに書房、二〇〇九年二月、A5判、二五三頁

(Park So-hyun・韓国文化観光研究院)